مفهوم الصورة عند بيرسي لوبوك

د. محمد أنقار
جامعة عبد الملك السعدي
كلية الآداب — تطوان – المغرب

وجهة نظر ديفيد لودج

يلاحظ ديفيد لودج David Lodge «أن جزءًا مهماً من التنظير النقدي الأنجلو – أمريكي حول الرواية من كتاب پيرسي لوبوك (صناعة الرواية) 1921 إلى كتاب وين بوث (بلاغة الرواية) كان ضمناً إن لم أقل لا شعورياً مبنياً على التمييز نفسه بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، بين القصة وطريقة حكيها»[1]، أو بين المحكي من حيث هو قصة أو من حيث هو خطاب[2].

هذا الفصل بين المتن وأسلوب حكيه كنا قد أدرجناه في مناسبة أخرى ضمن ما أسميناه "البلاغة الهيكلية"[3]. أو "بلاغة البناء" ومن المعروف أن النقد الأنكلو أمريكي قد احتفى بهذه الثنائية التي يرجع فضل تعميقها إلى الشكلانيين الروس، وتابعهم في ذلك النقد الفرنسي، خاصة فيما يتعلق بمسرحة الحدث. والحق أن إرهاصات "التمييز" كانت قد ظهرت مع هنري جيمس. بيد أني أود أن أضيف إلى ملاحظة "التمييز" ملاحظةً ثانيةً تتعلق ببلاغة "تفاصيل الصورة" عند پيرسي لوبوك Percy Lubbock (1879 - 1965). وتُمثل تلك التفاصيل في رأيي الفجوة الجمالية التي صبا لوبوك من خلالها إلى تقليص المسافة القائمة بين ثنائية المتن وحكايته، من أجل تشكيل موقف نقدي حول "الصورة الروائية" وبلاغتها المتعالية عن الثنائيات. صحيح أن لوبوك لم يفلح كل الفلاح في تقليص تلك المسافة؛ لكن على الرغم من ذلك يلزم الاعتراف بأنه قدم في هذا السبيل ملاحظات دقيقة للغاية تمثل في رأينا خطوة متطورة من أجل صياغة المفهوم البلاغي المتعالي للصورة الروائية. إن بعض ملاحظات لوبوك هي التي ستحظى باهتمامنا في هذا المقام. لذا سنعمد إلى تلخيصها على الرغم مما قد ينتج عن ذلك التلخيص من إطالة نراها ضرورية.

لقد اعترف پيرسي لوبوك بأهمية مفاهيم هنري جيمس Henry James، وذكر أنه سيتابع النهج الذي بدأه أستاذه وإن كان سيختلف معه في كثير من تصوراته. وقد وصفه، في هذا السياق بأنه «صانع

---

1 - "تحليل النص الواقعي وتأويله"، تعريب الطيب بن الغازي، دراسات أدبية لسانية، ع 5، شتاء 1986، ص 73.

2 - T. Todorov, "Les catégories du récit littéraire", In : Communications, 8. Col. Points, N° 129, Ed. du seuil, 1981

وفي هذا المقال يذكر تودوروف بالتمييز الذي عقده جيمس ولوبوك بين الأسلوب البانورامي والأسلوب المشهدي، ص: 152.

3 - بلاغة الرواية :"واين بوث" نموذجا، فكر ونقد، ع 41، سبتمبر 2001.

الصورة Picture_maker في تحويل الحياة إلى فن»[4]، وقال: «إنني أستعمل الصورة والدراما لأن هنري جيمس استخدمهما في مناقشة رواياته... إلا أن عليَّ أن أضيف إلى ذلك بأنني أستعمل هاذين المصطلحين بمعنى أكثر اتساعاً مما فعل هنري جيمس». بل إن لوبوك، كما يذكر ليون إديل Leon Edel، قد بزَّ أستاذه عندما عبر عن قواعد جيمس الشكلية «بتماسك يفوق أحياناً ما لدى الداعية نفسه»[5].

***

صقل المصطلحات

يطالب بيرسي لوبوك النقاد بضرورة صقل وترسيخ التعابير والجمل والمصطلحات المتداولة فيما بينهم. وما أن نبدأ بتفحص بناء رواية ما، إلا ووجب توظيفُ مصطلحات من قبيل السرد الدرامي Dramatic narrative والسرد التصويري Pictorial narrative، والسرد المشهدي[6] Scenic narrative، والقصة المطلقة Generalized story، والصورة الذهنية Picture of mind.

وأرى أن بدء لوبوك بمسألة تدقيق النظر في المصطلحات يندرج في صميم العملية النقدية، ويمهد السبيل إلى إثراء مفهوم بلاغة الرواية بمعناها المتعالي الرحب. صحيح أن لوبوك يتحدث عن "بناء الرواية" بدل "بلاغتها" إلا فيما ندر؛ ومع ذلك نحن مطالبون بقراءة اقتراحاته مرتبطة بما سيليها من اقتراحات واجتهادات بلاغية لنقاد آخرين، خاصة فيما يتصل بالصورة الروائية. وسنرصد فيما يأتي جملة من تلك الاقتراحات التي تنبئ عن دلالات رحبة وبصريحة[7].

***

ما وراء المشابهة

يرتقي لوبوك بمفهوم الرواية عن مستوى التماثل أو المشابهة البسيطة التي قد تجمع بين الرواية واللوحة. فإذا كانت الرواية صورةً Picture أو لوحة Portrait، فلا يجب أن ننسى أن في اللوحة أشياء

4 - صنعة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1981، ص 11، وعلى الرغم من اعتمادنا الأساس على هذه الترجمة فقد كنا نعود بين الحين والحين إلى النص الأصلي للكتاب من أجل المقارنة:

- Percy Lubbock, The Craft of fiction, Ed. 1972.

5 - ضمن نظرية الرواية، مقالات جديدة، مؤلف جماعي، ترجمة محيي الدين صبحي، وزارة الثقافة، دمشق 1981 ص 532. ولا يجب أن ننسى أن إديل نفسه كان قد جمّد في مناسبة أخرى رتبة لوبوك حينما ذكر أن «لوبوك الذي وضع كتابه قبيل صدور "عولس" قد أوصلنا إلى الحد الذي وصل إليه هنري جيمس في "وجهة نظره"». انظر كتاب ليون إديل: القصة السيكولوجية، ترجمة محمود السمرة، المكتبة الأهلية، بيروت 1959، ص 13.

6 - صنعة الرواية، ص 31.

7 - للمزيد يمكن الرجوع إلى مقالنا:

- الصورة الروائية بين النقد والإبداع، فصول، م 11، ع. الرابع، شتاء 1993.

- مصطفى الورياغلي العبدلاوي، الصورة والتصوير في النقد الروائي والقصصي بالمغرب، رسالة دكتوراه، إشراف محمد أنقار، كلية الآداب تطوان، 2003-2004.

أكثر مما تنطوي عليه مجردُ المشابهة Likeness[8]. والمطلوب هو الأسلوب الروائي الذي يمكّن المشاهدَ من أن يرى ما حول الأشياء يميناً وشمالاً قدر الإمكان، كما لو أننا ننظر بعينين اثنتين بشكل مجسَّم، ونصوغ ونوحد الإحساسَ البسيط بالكون. ومن شأن هذا الأسلوب أن يرتفع بالصورة من مكانها، حيث إن سيل النظرات سيبرزها من كلا جانبيها دون أن يترك أي شيء في شكلها المادي Substantial form.[9] وواضح ما في هذه الفكرة من رغبة في تجاوز ثنائية النظر إلى الصورة أو الاحتفاء بعنصر وحيد من عناصرها. ولنا أن ننتبه بعد ذلك إلى عمق النظرة اللوبوكية التي تطالبنا بتوحيد الإحساس البسيط بالكون ونحن نعاين الصورة.

إن قوة الصورة، أو بالأحرى وظيفتها الفعالة، لا تكمن في طبيعتها الوصفية التجريدية، أو في طابعها الذهني، أو في ذاتيتها الخاصة؛ بل في قدرتها على تجلية ماهية المرآة، والكشف عن العملية التركيبية (إضفاء التماسك والتحديد) التي يمارسها المبدع نفسه، وفي طاقتها على تنوير مساهمته الفنية، وفي قابليتها للتحول إلى تقنية مسرحية على الرغم من طبيعتها السكونية الأصيلة. وبذلك يؤكد لوبوك، وإن بخجل الوظيفةَ البنيوية للصورة الوصفية المجردة، ويسهم في تطوير مفهوم أستاذه هنري جيمس عن المرآة.

***

الصورة والدراما

يثير لوبوك إشكالاً آخر ذا صلة بالصورة الروائية، عندما يكشف انقسامَ الروائيين تجاه أسلوبي الصورة والدراما Picture and drama باعتبارهما مظهراً من مظاهر التناقض الذي يبرز في الرواية باستمرار.[10] وعادة ما يتمسك الكاتب الروائي بحريته في اعتماد أي من الأسلوبين؛ فهو يستعمل القالب المسرحي حينما تضمن له المسرحية كل احتياجاته، أو يستخدم الوصف التصويري حينما يتطلب الشكل القصصي ذلك.

إن الكاتب الروائي غيرُ مقيد في تحويل كل روايته إلى فعل درامي دفعة واحدة مثلما يفعل الكاتب المسرحي، وإنما يكتفي الروائي بمسرحة روايته خطوة خطوة إلى أن يصبح ذهن مبدع الصورة (= الراوي) سواء أكان ستريثر Strether في رواية "السفراء The Ambassadors" أم راسكولنكوف Raskolnikov في رواية "الجريمة والعقاب Crime and punishment" حاضراً في الصفحة. ومع ذلك، وعلى الرغم من تلك الجرعات المسرحية، سيظل البطلان طليقين في رؤيتهما للعالم وتصويره للقارئ، كما لو أنهما تحدثا شخصياً[11].

---

8 - ص 20.

9 - ص 162.

10 - ص 107.

11 - ص 138.

غير أن الحرية التي يوفرها الأسلوب التصويري للروائي لا يعرفها الكاتب المسرحي. وقد سبق أن أوضح لوبوك أن كلاً من الصورة والرواية تمتلك ما تفقده الأخرى. وحقيقة الأمر لديه أن كتابة الرواية تقتضي تداخلاً بنيوياً بين الأسلوبين: فحينما نتحدث عن الروائي الذي يقف في مواجهة الكاتب الدرامي، فإن من الواضح أن ليس هناك شيء اسمه الدراما في الرواية بكل معنى الكلمة. إن الروائي قد يسبغ الحوار الدرامي على نفس الكلمات التي تتحدث بها شخصياته ولكنه بالطبع لا بد أن يتدخل ويقطع ذلك بوصف الشخصية وكيفية بروزها، ويحدد مكانها وفعلها ولو بمجرد الحوار، مثلما يفعل الكاتب الدرامي الذي يوسع مسرحيته بالعناصر المسرحية ويقدمُها لكي تُقرأ في كتاب، ويكون بذلك كمن كتب نوعاً من أنواع الرواية.[12]

بهذه الفكرة يكون لوبوك قد سبق جيرار جنيت G.Genette الذي يقول «إن السرد النقي (أي القولي دون الاستعراضي Telling sans showing حسب الاصطلاحين المتداولين في النقد الأمريكي) ليس سوى مجرد احتمال، ولا اعتبار له على مستوى الأثر الأدبي بصفة عامة، والجنس الأدبي بصفة خاصة. ويعسر أن نستشهد بأقصوصة تخلو من الحوار، ويصدق هذا القول على الملحمة والرواية»[13]. ويكون لوبوك قد سبق أيضاً الباحثة آن أوبرسفيلد في قولها إنه من الممكن "قراءة" نص مسرحي كأنه غير مسرحي، وأنه ليس هناك شيء في النص المسرحي يمنع من قراءته باعتباره رواية، ومن أن نرى في الحوار حواراً روائياً، ومن أن نرى في التوجيهات المسرحية Didascalies أوصافاً. إنه من الممكن دائماً تحويل مسرحية إلى رواية romaniser كما يمكن، بالعكس، أن نمسرح رواية Théâtraliser[14].

***

صورة الحقائق

تكوّن الحقائق المادةَ الرئيسة للصورة. غير أن تقديم تلك الحقائق للقارئ كأنها مجرد معلومات، لا يعدو أن يكون الأساسَ الذي يعتمد عليه الروائي في إبداعه. فالكتاب ليس صفاً من الحقائق، بل إنه صورة متفردة، وليس للحقائق في ذاتها أي مفعول. إنها لا تعد شيئاً إلى أن يتم توظيفها. يقول لوبوك: إن وليم ثاكري W. Thackeray يوظف في رواية "سوق الغرور Vanity Fair" مادة وافرة، ويشكل منها صورة لها مهمة كبيرة في الرواية تتمثل في الاختزال Foreshortening والتعميم Generalizing والتلاحم في التفاصيل Fusion of detail وإخضاع المرحلة والمناسبة للتأثير الواسع؛ وكلها تكوّن عناصر الفن التصويري الذي يُعتبر ثاكري من أساطينه[15]. والمعروف أن أرسطو سبق له أن خاض في مسألة الحقائق والمعلومات التي تشكل مادة الإبداع المسرحي أو الملحمي وحاول تقييم ذلك من منظور بلاغي عميق، بيد أن لوبوك لا يود في هذا المقام دراسة العلاقة المحتملة بين تلك الحقائق الخارجية والفن الروائي؛ وإنما البحث عن صورة لها داخل العمل الروائي خاضعة لمجموعة من التحويلات الجمالية التي نراها واقعة في

12 - ص 108.

13 - مدخل لجامع النص، ترجمة الرحمن أيوب، توبقال، البيضاء 1985، ص 34.

14 - A.Ubersfeld, lire le théâtre, Ed.Sociales, 4° ed., Paris 1982, P. 19

15 - صنعة الرواية، ص 66.

صميم البلاغة.وكان يجب علينا أن ننتظر زمناً طويلاً لكي نسمع يوري لوتمان Y.Lotman يقول إن «الجمال هو المعلومات[16]». ولنا أن نتذكر في هذا المقام تلك الخطوة الجريئة التي سبق لهنري جيمس أن خطاها باقتراح ما أسماه «صورة الظروف» في الرواية وما أشبه ذلك.

***

الرواية صورة للحياة

لم يخرج بيرسي لوبوك عن خطة هنري جيمس في الربط بين فن الرواية والحياة. فالرواية عنده هي صورة للحياة. وألفة الحياة ومعرفتنا الجيدة بها هما اللتان تجعلاننا نستعمل ذوقنا لنحكم على الرواية فيما إذا كانت صادقة مفعمة بالحيوية مقنعة كما هي في الواقع[17]. غير أن ذلك لا يعني أن الرواية هي شريحة من الحياة، بل هي قطعة من الفن Piece of art[18]. كما أن الروائي يسخر الحياة ليشغّلها وظيفياً في صورة. ففي رواية "مدام بوفاري" لا تقف المدينةُ والحياةُ وراء بطلة الرواية، بل تم إخضاع اتجاههما العام لكي يشكل خلفيةَ الصورة؛ فهما مع "إيما" في المقدمة الأمامية. وللمدينة أهمية كبيرة مثل أهمية شخصية "إيما"[19]. والحياة في الرواية لا تعني الفضاء المكاني فقط بل ما يملؤه أيضاً من بشر وكائنات. فإيما بوفاري" تدخل في علاقات مع الجيران، غير أن هؤلاء موجودون في وعيها فقط على أساس أنهم عوائق مُتعبةٌ، عدا أنها تستفيد منهم بين الحين والحين. أما بالنسبة إلينا وإلى المراقب فهم جزء من صورتها، ويمثلون ثقلاً ثابتاً في الحياة الريفية التي تشكل الحقيقةَ البارزة في "القضية". إن عيني إيما الاثنتين لا تكفيان، والصورة التي نشاهدها من خلالهما إنما هي شيء تافه في حد ذاته.[20] وهذا يعني أن الوعي الكامل بصورة الحياة في الرواية إنما يتحقق على مستوى التلقي وليس على مستوى الشخصية الرئيسة التي تظل محدودة الإدراك مهما يشحنها المبدع، ويوسّع دائرة وعيها. ثم إن هذا التلقي يسهم في تقييم الصورة والحكم عليها. وحينذاك يستنجد لوبوك الذوقَ فيثبت بذلك جنوحه المضمر إلى بلاغة الرواية وليس علميتها.

***

صورة الزمن

اهتم بيرسي لوبوك بصور المكونات الروائية مثلما اهتم برصد الصورة الشاملة للرواية: فللزمن صورة، وللشخصية صورة، وللتمهيد صورة، وللمكان صورة، وثمة صورة للحدث وصورة للمشهد. والظاهر أن "صورة الزمن image of time" لا تزال لديه مبهمة، وأن ما اهتدى إليه في هذا المجال لا يتجاوز مجموعة من الملامح التي يمكن أن نستشرف تتمات لها عند جورج پوليه G.Poulet وميخائيل

---

16 – نقلا عن ديفيد لودج: الفن الروائي، ترجمة ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2002، ص: 35.

17 – ص 19-20.

18 – ص 32.

19 – ص 85.

20 – ص 86-87.

باختين M.Bakhtin. ويبدي لوبوك رغبته في إمكان مشاهدة صورة الاندفاع الدائري للزمن في الشكل الروائي image of the circling sweep of time،[21] ويبحث عن وظيفية الزمن في الرواية ويتساءل: هل بإمكاننا أن نحس كيف أن تولستوي قد صور لنا الزمن والدور الذي يؤديه في روايته "الحرب والسلام War and Peace" ؟. ويعثر لوبوك على بعض مظاهر تلك الوظيفية في رواية "أنا كارنينا Anna Karenina" : فلو أنني فتشتُ في عالم الرواية عن أكثر الصور جمالاً لامرأة تقع تحت رحمة الزمن وتتعرض لفعل السنين، ثم يخذلها الزمن؛ فمن المؤكد أني سأجد ذلك في رواية تولستوي "أنا كارنينا"[22].

كما يكشف لوبوك عن وظيفة أخرى لصورة الزمن شديدة الإحكام في رواية "إزموند Esmond" لثاكري الذي لا يصور الزمن في شكل سلسلة متعاقبة، بل يطوف في روايته رواحاً ومجيئاً من دون أن يبدي كبير اهتمام بتسلسل الحوادث، ويرسم الإحساسَ بالزمن بشكل عميق منساب، بواسطة التأخير والعودة إلى الماضي المطمئن[23].

وبذلك لا تظل التراتبيةُ هي المظهر الناتئ للصورة الزمنية ووظيفتها، بل طاقتها في التجسيم والتمثيل represented، لذا «فإن صيغة الزمن لا بد من تمثيلها، وإنَّ ثمةَ ما هو أكثر من حضور محتوياتها حسب ترتيبها»[24].

***

صورة الشخصية

أما عن صورة الشخصية الروائية فإنها لا تحقق وظيفتها أيضاً إلا من خلال تقاطعها مع مجموع المكونات. من ذلك تداخل الصورة التخطيطية Sketched للخادمة الذكية الشجاعة "نانو Nanon" بصورة الحدث الذي هيأه بلزاك في رواية "أوجيني غرانديه Eugénie Grandet"، والذي يبدأ بوصول شارلس ابن عم أوجيني الصغير.[25] ومن ذلك أيضاً ضرورة خلق نوع من الاتساق بين صورة وعي الطفل وبين العرض الموضوعي لرؤية المبدع: إذ بإمكان الروائي أن يسبب لقصته انحرافاً سيئاً إذا هو ترك التباين عارياً جداً بين العرض الموضوعي لما يراه هو لنفسه وبين الصورة الذاتيةsubjective picture لما يجري في مخيلة البطل، أو بين التجربة التي تنعكس في فكر آخر (= البطل) وتلك التي يصوغها فكر الروائي المبدع.[26]

***

21 – ص 58.

22 – ص 57.

23 – ص 105-106.

24 – ص 55.

25 – ص 202.

26 – ص 88.

صورة المشهد

ويتيح لنا پيرسي لوبوك فرصة اكتشاف كثير من خصائص وقوانين صورة المشهد Scène في الرواية، مستلهماً في ذلك مقولات هنري جيمس.

والحقيقة أن لوبوك أعطى للمشهد الروائي من الأهمية أكثر مما أعطاها للصورة. إذ لا شك لديه أن الأهمية الأولى هي لطليعة الحادثة الدرامية Dramatic incident أو المشهد كما سُمي تسمية صحيحة. والكاتب الروائي يرى تلقائياً التحولات والأدوار الرئيسة في قصته معبَّراً عنها في شكل تمثيل form of a thing acted حيث يتوقف السرد الروائي ويسقُط ضوءٌ مباشر على شخوصه وأفعالهم[27]. غير أن لوبوك إذا كان قد تحمس في كثير من المواقف لجمالية المشهد، فإنه مع ذلك كان حصيفاً في قوله بتداخل التقنيتين المشهدية والصورية ضمن النص الروائي الواحد.

ويرى لوبوك أن المشهد يحتل مكانة "محترمة" من حيث كونه أكثر الوسائل الروائية استعداداً لإثارة الاهتمام والتساؤل. ذلك أننا قد نقع على مشهد في الصفحة الأولى من الرواية ثم نشرع في التأمل والتفكير في الناس الذين يشير إليهم. وعند أية ذروة أو عند الإجابة عن تساؤل؛ يتبادر إلى الذهن المشهدُ الأول ويتكرر. وبذلك يكمّل المشهد ما كان قد بدأه[28] في الصفحة الأولى من الرواية محققاً وظيفة دائرية، أو بعبارة معاصرة : "وظيفة مرجعية " تستشرفها كل الصور والمشاهد التالية.

***

صورة المشهد الافتتاحي

تبدأ معظم الروايات خطتها الجمالية بما يمكن تسميته بالمشهد الافتتاحي أو التمهيدي. وقد كان بلزاك يعتبر الصورَ التمهيدية preparatory pictures مهمة تماماً مثل أهمية الحوادث التي تنطوي عليها[29]. وفي الصورة الافتتاحية لروايته "البحث عن المطلق La recherche de l'Absolu" يكدس احتياطيَ التذكر الذي يحتاجه[30]. وفي بداية رواية "مدام بوفاري" يقدم فلوبير مشهد وصول شارل بوفاري إلى المدرسة وهو فتى صغير، ويسرد تفاصيل حادثة ذلك الصباح الخاص:

«كنا في حجرة الدراسة، عندما دخل الناظر يتبعه تلميذ جديد لا يرتدي الزي المدرسي، وفرّاشٌ يحمل قمطراً كبيراً، فاستيقظ من كان نائماً، وانتصب كل منا واقفاً، وكأنه فوجئ على حين غرة برقيب على عمله.!

وأشار إلينا الناظر بالعودة إلى الجلوس، ثم التفت إلى المدرس قائلاً في صوت خفيض : مسيو روجيه .. هذا تلميذ أوصيك به. لقد التحق بالسنة الخامسة، ولكن إذا بدا عمله وسلوكه مُرضيين فسوف يُنقل إلى الفرق العليا التي تناسب سنه.

---

27 - ص 239.

28 - ص 74.

29 - ص 187.

30 - ص 209.

وفي الزاوية الواقعة خلف الباب، حيث لا يكاد يُرى، لاح التلميذ الجديد. كان عملاقاً ريفياً في نحو الخامسة من عمره...»[31].

ثم يترك المؤلف تلك الحادثة ويختزل حياة الطفل ويصف والديه وأحوال البيت الذي يسكنه وحياته الأخيرة باعتباره تلميذاً[32]. وبهذه الطريقة : (مشهد افتتاحي– استعادة الأحداث الماضية– ثم الخلاصة)[33] يبدأ فلوبير تسعاً من عشر روايات[34]. وبفضل هذه الخطة يشرك الروائيُّ القارئَ في فهم الشخصيات، وفي تحديد مكانه المناسب من أفعالها ووقائعها، وفي إشعاره بالتغيير الأسلوبي الذي يمارسه، ثم الإمساك بتلابيبه.

غير أن هذه الخطة التي توفق فيها فلوبير إلى حد كبير، أثارت لدى تولستوي إشكالاً جمالياً معقداً. ذلك أن پيرسي لوبوك لم يستسغ طريقة عمل تولستوي في بداية روايته "أنا كارنينا" التي قُدمت كلها تقريباً في متوالية مشهدية من الصفحة الأولى إلى الأخيرة. إنها سلسلة من مناسبات معينة، يقوم بتمثيلها وينطق بها حشد من الناس. وكل مشهد من مشاهدها يُنشر أمام المراقب الذي يرقب الشخوص ويستمع إلى حوارهم. وفي أية نقطة من الرواية ليس ثمة تقريباً أسلوب تعميمي، بل إن لوبوك يعتقد أنه في جل صفحات "أنا كارنينا" قد تم بالضبط تحديد الساعة والمكان،[35] حسب الطريقة المسرحية. لكن تولستوي قد دمر روايته الرائعة لما رفض في البداية التمهلَ عند أي نوع من أنواع المقدمات التصويرية Pictorial introduction. فالرواية تبدأ بلقاء "أنا" و"فرونسكي Vronsky" ووقوعها في حبه: تلك هي المشكلة التي تنطلق منها بقية قصتها. إنها بداية الفعل وموضوع الفصول الأولى. غير أن الإشكال الجمالي يبرز لمـّا يكون المبدع مضطراً إلى التصعيد من حدة عاطفة "أنا" قبل أن يكون الوقت مناسباً لذلك. والحقيقة أنه لم يكن من الممكن تحديد عاطفة "أنا" وتصميمها على الأمر، لأن شخصيتها لم يتم تقديمها، قصصياً، بشكل كامل، بل تعرَّفَها المُشاهدُ وهي في خضم معضلتها الغرامية قبل أن يصبح في إمكانه التعرف الواضح إلى حياتها من الداخل.[36] إن رواية تولستوي لم تعرف تمهيداً سردياً كافياً، لأن "أنا" قُدمت لتمثّل مسرحياً دورَ امرأة مثارة ومنفعلة من الأعماق قبل أن تكتسب الأهمية القصصية بالنسبة إلى مثل هذه العواطف. فالقارئ لم يألف بعد وجودها ولا يملك وسيلة لقياس قوة العاطفة التي ستهزها.[37] ويرى لوبوك أن تولستوي قد رفض صياغة شكل قصته بوصفه شعوراً تصويرياً pictorial impression، وفضل بدلاً عن ذلك السيطرة على مادة روايته مشهدياً. ولو افترضنا أن بلزاك كان عليه أن يتعامل مع حياة "أنا" لكان قد تمهل واستعرض منذ البداية خلاصة عن تاريخ وأسرة "آل كارنينا"، وعرض بدقة كيف وُضعت "أنا" في ظروف ماضيها وكيف تعرضت لهذه الغزوة الغرامية الجديدة من الخارج.

---

31 - مدام بوفاري، ترجمة محمد مندور، ج 1 ص 37 ويمتد هذا المشهد إلى غاية ص 41.

32 - يمتد سرد كل ذلك من صفحة 41 إلى صفحة 48.

33 - تمتد الخلاصة من صفحة 48 إلى نهاية الفصل الأول، أي إلى صفحة 50.

34 - لوبوك صنعة الرواية، ص 69.

35 - ص 213.

36 - ص 219.

37 - ص 220.

تبعاً لكل ذلك لم يستنبط تولستوي أسلوبه الروائي من "الموضوع" الذي يعالجه بل استعمل أسلوباً مناسباً لطبيعته وحاجاته من دون اعتبار للقصة التي يجب عليه أن يرويها. وقد نتج عن ذلك مظهر جمالي خطير: فالقسم الأول من الكتاب ليس دراما مستقلة لأنها غير قادرة على الوصول إلى مستواها المسرحي خلال كل النظرة الشاملة لتطور المشاهد. كما أنه ليس تمهيداً سردياً كامناً للصورة الكبيرة geat picture للكارثة المحتومة[38] في نهاية الرواية.

غير أن هذا المأخذ الجمالي حسب لوبوك لا يلغي بتاتاً عبقرية تولستوي في صياغة المشاهد وفي أن يجعل من خلالها "أنا" كائناً حياً. كما أن تولستوي قد وُفق في تحقيق الدرامية على مستوى الأسلوب والخطة العامة للرواية، وليس على مستوى الدرامية المحضة أو الماهية الحقيقية للقصة التي كانت تقتضي في الواقع بدلاً من الدرامية، عقدَ مقارنة تصويرية بين أنا وعلاقتها الغرامية في جانب، وبين أخيها ليفين Levin وعلاقته في الجانب الآخر[39].

إن هذه المتابعة الدقيقة التي تكفل بها بيرسي لوبوك للكشف عن خطورة المشهد الافتتاحي في الرواية، وعن النتائج السلبية التي قد تترتب عن إهمال المقدمة التصويرية، إنما مردها في رأينا، إلى إعجاب لوبوك بمقولة هنري جيمس التي سبقت الإشارة إليها؛ تلك التي تطالب الروائي بضرورة وضع الشخصية الروائية ضمن محيطها، ثم تصوير الظروف التي تضغط عليها. فالشخصيات الروائية لا تثير الاهتمام وهي في فراغ، لذا «ليس من العبث إذن أن نثبِّت شخصياتها أمامنا أولاً، وبقدر ما نفعل ذلك، بقدر ما تكون مغامراتها وثيقة الصلة بها..»[40].

إن وظيفة "صورة الظروف" هي التي حفزت لوبوك على قراءة "أنا كارنينا" قراءة فيها الكثير من المؤاخذة، لأنها رواية لم تحترم قوانين تلك الصورة مثلما احترمها فلوبير في بداية روايته "مدام بوفاري".

إلى جانب تلك الوظيفة التكميلية والحيوية للمشهد الافتتاحي تحدث لوبوك عن وظيفة أخرى لا تقل حيوية، تُجسدها "الصورة الأمامية للمشهد" الذي تعاينه الشخصية الروائية. ففي رواية "مدام بوفاري" يجمع فلوبير بين (الأسلوب التصويري) في معالجة الموضوع و(الطريقة الدرامية): والانطباع الذي تجسم في ذهن إيما خلال حفلة الرقص في قصر الماركيز[41] قد تم عرضه باعتباره صورةً هي انعكاس حوادث معينة في مرآة إحساس حاد، هو إحساس إيما. والقارئ هنا لا يهتم كثيراً بالمناسبة التي أفضت إلى هذه الصورة بقدر ما يراقب تدفق عواطف البطلة حيث تفعل الحادثة فعلها الحاد. وتدخل هذه المعالجة في نطاق مشهدي Scenic يستحم في مناخ مزاج إيما. واهتمامنا الذي يُستَدعى في تلك اللحظة تستقطبه طبيعة ذلك المناخ. إن اللوردات والسيدات بعيدون، فعلياً، عن المشهد الذي يدور في خلد

---

38 – ص 222.

39 – ص 214.

40 – ضمن : نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث، ص 142.

41 – مدام بوفاري ج 1، الفصل الثامن، ص 92.

إيما، ولكنه مفعم بالحسد الذي تضمره، والإثارة الكبيرة foreground تملأ كل الصورة الأمامية للمشهد الذي يتعامل معه الكاتب بشكل تصويري pictorially treated[42].

غير أن هذه الطبيعة التصويرية للمشهد الذاتي الحاد قد تتراجع لتجعل حقائق المشهد تتبوأ الصدارة، وتتكفل، على الرغم من طابعها الجاف، بالوظيفة الدرامية: ففي الفصل الثامن من نفس الرواية يُقَدَّم مشهد حادثة الجمعية الزراعية، ومعرض الماشية في إيونفيل Yonville وحشد الناس في السوق، وتسليم الجوائز وإلقاء الخطب، بطريقة كلية من خلال وجهة نظر إيما ومزاجها. غير أن مزاجها هنا ليس له قيمة كبيرة — على عكس مشهد حفلة الرقص — لأننا نشهد مباشرة الأشياء التي يقع عليها نظرها. والحقائق في هذا المشهد تلائم المقدمة وتفصلها:

«حان أخيراً موعد المعرض الزراعي الذي ذاع ذكره... وفي صباح يوم الافتتاح، وقف جميع أهل (إيونفيل) على أبوابهم يتحدثون عن الاستعدادات...»[43].

إن الحقائق هنا — حشد الناس والنظرة الغاصبة- تفصح للقارئ عن نفسها. ومع ذلك يمكن الاحتيال على هذا المشهد وتقديمه بشكل مسرحي قابل للتصور من دون أن تُفقَد الصورة المنطبعة في الذهن التي كان يجب على المشهد أن ينقلها في الرواية. إن الحقائق تنطق بالقصة، لذلك تمت معالجة المشهد هنا بطريقة درامية[44].

إن الصورة الذهنية للشخصية الروائية ملازمة إذن للمشهد سواء تم نقله في صيغة تصويرية أم درامية. كما أن الدرامية ليست نتيجة حتمية للمشهد التصويري الذي يُكَيِّفه مزاج الشخصية الروائية، بل يمكن للحقائق والمعلومات أن تفرز مشهداً درامياً بكل ما في الكلمة من معنى، مما يجعل تأثير ذلك المزاج يخفت ويتراجع القهقرى. إضافة إلى ذلك، فإن دور القارئ حسب رأينا يكون أساسياً في التمييز بين المتغيرات الأسلوبية التي تتيح له الارتقاء إلى مستوى التأثير الذي يصبو إليه الروائي سواء من خلال المعلومات والحقائق أم السرد التصويري.

***

تكامل الدرامي والتصويري

لقد سبق أن لاحظنا أن پيرسي لوبوك كان حصيفاً عندما لم ينظر في نهاية الأمر إلى وظيفة الصورة في عزلة عن المشهد. وبذلك لم يلغ إمكانَ التحليل الروائي من خلال تداخل هاتين الوظيفتين. إذ الحقيقة أن ما هو درامي في الرواية يجب أن يتكامل مع ما هو غير درامي، لأن أكثر المقاطع الروائية بعداً عن الدرامية يصعب أن يَثْبت في اتجاهه طويلاً، بل لا بد له من أن يبحث عن عون العرض

42 - صنعة الرواية، ص 72.

43 - مدام بوفاري، ص 176.

44 - صنعة الرواية، ص 72.

المشهدي.[45] غير أنه يجب أن نتذكر أنه على الرغم من أن المشهد يعمل بحيوية فإنه يباشر عمله ببطء قياساً إلى طوله. ويظن لوبوك أن المشهد يقف وحده من دون عون خارجي، وعلى هذا الأساس لا بد له أن يصنع تأثيره منذ البداية، وعليه أن يتهيأ مثلما عليه أن يُنجز. أما المشهد الذي لم يتهيأ من قبل بشكل من الأشكال؛ إنما هو مشهد يضيّع نسبة من قوته لأنه يُنْجِزُ بتكاليف باهظة ما قد يكون قد أُنجز بمجهود أقل[46].

***

إحلال الدراما محل الصورة قسراً

إن الرواية هي سَيْر لأحداث, وخلاصتها لا بد أن تمثل تجربةَ المؤلف المنظمة،وعلى هذا الأساس أيضاً يتعين أن تكون في طبيعتها مثلَ الصورة. هذه الرواية يجب تقويتها وإعطاؤها قوة تقترب من قوة الدراما[47]. كما أن المبدأ الدرامي إذا طُبق بصورة عميقة فإنه يعزز العناصر الواقعية في الصورة والوصف ويحولها إلى دراما[48]. إلا أن ثمة جزءاً كبيراً من بعض الروايات مما ليس تمثيلاً مسرحياً ولا مشهدياً، يجنح دوماً إلى أن يكون صورة تعكس ما يدور في ذهن شخصية معينة[49]. وفي هذه الحالة الأخيرة يتعين على الروائي اعتماد خطة تصويرية للكشف عن خواطر الشخصية وهواجسها الداخلية، وهي الخطة التي رفضها هنري جيمس عندما مسرح كلياً الصورةَ الذهنية للشخصيات في رواية "السفراء" وبقية أعماله المتأخرة[50]. ف "السفراء" رواية لا يُحتمل أن تروى في شكل فعل يُطرح أمام القارئ دونما تفسير من الداخل، ولا كفعل (حدث) يُصوَّر للقارئ action pictured بواسطة مشهد آخر في الرواية[51]، لأن موضوعها غير درامي تماماً، بل هو صورة لحالة من حالات النفس.[52] إن "السفراء" كتاب تصويري book pictorial، ولكن هنري جيمس ألح على أن يقدم كل شيء بأسلوب درامي، سواء كان صفحة من حوار أم من وصف.[53] إن "السفراء" ومعها "مدام بوفاري"، روايتان غير دراميتين في موضوعهما على الرغم من أن مداهما صغير نسبياً، وذلك لأن التأكيد في كليهما يقع على التحولات في الفكر والقلب، والشخصيةُ تنطلق تدريجياً ولكن ليس من خلال الصدام أو مواجهةٍ تحلّ في الفعل.

إن هاتين الروايتين في خطوطهما العامة — أحاسيسُ مصوَّرة pictured impressions وليست أفعالاً — على الرغم من أنه في "مدام بوفاري" إلى حد ما، وفي "السفراء" بشكل عام تقريباً، حتى

45 – ص 177.
46 – ص 240.
47 – ص 117.
48 – ص 159.
49 – ص 111.
50 – ص 120.
51 – ص 148.
52 – ص 153.
53 – ص 156.

الصورة نفسها تُسرح في الأسلوب[54]. وتبدو رواية "مدام بوفاري" بالتأمل صورة أكثر مما هي دراما picture than a drama[55]. أما الدرامية التي قد تتجلى فيها، فقد اختيرت من أجل الصورة الكامنة فيها والتأثير الذي تمتلكه في الطريقة التي تحيا فيها شخصيات معينة[56]. أي إن صورة الشخصية هي التي أغرت المؤلف كي يقدم بطلته في كثير من المواقف المسرحية، بينما كان الأمر يقتضي منه مواكبة الطبيعة الصورية لموضوع روايته.

إن ماهية الموضوع الروائي هي التي تحدد الوسيلة الجمالية إذن. ويبدو أن پيرسي لوبوك كان دقيقاً في عرضه لهذا التحديد على الرغم من أنه يصعب الاتفاق معه في وجهة نظره ما دامت العبرة لا تكمن في "نوع" الاختيار، بل في "نتائجه" وغاياته. فرواية "مدام بوفاري" على سبيل المثال، يكاد يكون هناك إجماع على عظمتها وقوة تأثيرها في كل العقود التي تلت تأليفها على الرغم من أنها انتُقدت تارة باسم الأخلاق، وتارة ثانية نظراً إلى واقعيتها أو طبيعتها، وتارة ثالثة باسم مبادئ الرواية الجديدة. لذلك فالقول بصورية أو درامية بعض مواقفها أو بنائها الكلي، ثم تقييمها من ذلك المنطلق يظل حسب رأينا إجراءاً نسبياً. ومع ذلك يُعد البحث في "أسلوب الكتابة الروائية" أبرز مرتكزات التصور النقدي عند لوبوك، وقد اعتمده في قراءة كثير من الأعمال. ويُبرز الجدول الآتي كيف كشف لوبوك عن بعض متغيرات ذلك الأسلوب في بعض الروائع الروائية:

عنوان الرواية	ماهية حدثها	أسلوب المؤلف	الأسلوب المناسب
السفراء	غير درامي	الدرامية (نفسها)	التصويرية
مدام بوفاري	" " "	" " "	" " "
أنا كارنينا	" " "	" " "	" " "
أوجيني كرانديه	" " "	تصويري	" " "

***

54 - ص 172.

55 - ص 113.

56 - ص 84.

الصورة الكلية

يعتبر إشكال "الصورة الكلية" في الرواية واحداً من القضايا الجمالية التي أثارها لوبوك من دون أن تحظى بعده بالعناية التي تستحقها. وهو يبدأ في رصد الإشكال من خلال فحص عملية القراءة ذاها، تلك القراءة التي لا يمكن أن تكون شاملة في آن واحد لكل نص:

«إنني قلما اعتقدت بأن أي واحد منا يمكن أن يدعي بأننا عند قراءة رواية ما، نراقب ملياً الكتابَ أكثر من المَشاهد والشخوص التي يشير إليها. أو إننا نهدف إلى تكوين صورة للكتاب صفحة بعد صفحة حين يعرض علينا شكله شيئاً فشيئاً»[57].

إن القارئ يقوم بتركيب الأجزاء المقروءة في وحدة متكاملة، لأن العملية التي تمر عبر خط رؤيته أثناء القراءة، يجب أن تنتظم وتتركز في مكان ما. إنه لا يتلقى رواية "أنا كارنينا" دفعة واحدة، بل شيئاً فشيئاً حيث إن المقاطع العديدة تتآلف وتكوّن كتابَ تولستوي، وعندها تصل القصة إلى نهايتها ويمـثُـل الكتاب أمام أعين القارئ، ويجب أن يكون مثوله كأنه كتلة متلاحمة Welded mass[58].

يبدو من الصعب معالجة جزء كبير ومثير في الرواية بطريقة شاملة تراقب الكتاب ملياً في كل صفحة من صفحاته .فالمنظر الطبيعي يُكشَف لنا ويلفنا في طياته، وفي ضوء ذلك نتقدم لإبداع رواية داخل الرواية التي كتبها المؤلف. يقول لوبوك: حينما أحاول على سبيل المثال، أن أتأمل بدقة الأثر الباقي في ذاكرتي من قراءة رواية "كلاريسا هارلو Clarissa Harlowe" لريتشاردسون Richardson الذي أعجبت به منذ سنوات مضت، فإني أدرك تمام الإدراك أنني أثناء القراءة كنت أقوم عن وعي، باختياراتي الخاصة، منتقياً شيئاً بسيطاً من هنا وآخر من هناك لكي أشكل صورة متماسكة durable image. ومازال بإمكاني الآن تصور الفتاة كلاريسا قبل أي شيء آخر على الرغم من أن جزءاً كبيراً من قصتها قد تلاشى من ذهني[59]. والأمر كذلك بالنسبة إلى الشخصيات التي هي أقل شأناً في تلك الرواية وبيئاها، والأحداث التي تمر وتلوح للعيان مسلسلة أعطيها شكلاً على الرغم من أن قسماً ضئيلاً منها هو الذي أُحكم شكله من قبل ريتشاردسون. وإذا كان مقدراً لمراحل تطور تلك الأحداث أن تختفي عن العيان بسرعة، فإن الخطأ سيكون خطأ ريتشاردسون الناتج عن فشله في وصف تلك اللحظات بشكل واف، وقد يكون ذلك بسببـي إذا كان أسلوبي في القراءة غير خلاق بما فيه الكفاية[60].

وتكوين الصورة الكلية للرواية انطلاقاً من القراءة مقطعاً مقطعاً لا يخرج، في الحقيقة، عن الطبيعة البشرية ذاها. إذ ليس ثمة ما هو أسهل على المرء من أن يكوّن لنفسه فكرة معينة عن إنسان أو

57 - ص 17.

58 - ص 26.

59 - ص 18.

60 - ص 18-19.

شخصية ما من خلال سلسلة من النظرات والحكايات. ونحن نمارس هذه الوظيفة الخلاقة كل يوم، ونعمل باستمرار على صياغة دليل كلي عن الناس الذين من حولنا وعلى تشكيل صورهم في ذهننا. كذلك شأن الرواية التي تَفتح أمام الخيال عالماً جديداً يُبدِع الوهمَ الذي نرتضي الضياعَ فيه بكل سرور. وعندما يتحقق الحد الذي نضيع نحن عنده في عالم الرواية؛ يتعين علينا إبعادَه عنَّا وأن ننظر إليه بتجرد وأن نستخدمه كلياً لصنع الصورة make the image التي نبحث عنها وهي الكتاب نفسه[61]. إن الصورة الكلية للرواية لا تتحقق إذن في الكتاب، أو في جزء منه، بل في ذهن قارئه الذي إذا شاء الاقتناع بالحكم الذي أصدره عليه، لا يعود إلى إلقاء نظرة أخرى عليه، بل يرجع إلى صورته التي علقت في ذاكرته الخداعة. ومهما يُؤتى القارئ من ذوق رفيع وإدراك ذكي فسيكونان بالنسبة إليه عديمي الجدوى إذا لم يكن في مقدوره الاحتفاظ ذهنياً بصورة ذلك الكتاب وفلتت منه وانسلت كالغيمة.

إن الكتاب الذي يظل حياً في ذاكرة القارئ هو الذي يكفي للأغراض التطبيقية practical purposes[62]، أي إن هناك تناسباً بين كم الصورة الكلية المتبقية في الذهن بعد قراءة رواية ما، وبين الغرض العملي الذي أسترجع من أجله وفي حدوده ذلك الكم.

تلك إذن هي حدود الصورة الكلية التي تنبثق من النص الروائي وتنـــزع كتلتُها نحو التلاشي التدريجي، سوى خطوط عميقة منها تُنحت في الذهن وترسخ فيه وتُستحضر عند الحاجة. والصورة الكلية ليست أخيراً هي الصورة المترامية أو الصورة الواسعة أو الصورة الشاملة أو غيرها من الصور الممتدة التي رصدها لوبوك في بعض النماذج الروائية المتميزة في تفاصيلها ومواقفها الجزئية بحضورها الآني وراهنيتها.

***

كذلك يتضح أن پيرسي لوبوك أثار في كتابه "صنعة الرواية" قضايا جمالية على قدر كبير من الأهمية. وإذا ما أتيح اليوم للقارئ أن يطلع على آخر الاجتهادات التي تحققت في مجال نقد الصورة الروائية أمكنه أن يدرك مدى المساهمة العظيمة التي قدمها هذا المفكر من أجل اقتراح قدر من أسس ذلك النقد. إنها أسس تعاملت مع الصورة كأنها "هيكل", أو "موضوع", أو "استراتيجية بنائية" من دون أن تخرج عن نطاق بلاغة السرد الرحبة؛ لكنها على الرغم من ذلك تتجاوز في رأينا مجرد تقليص الهوة بين "المتن الحكائي" و"المبنى الحكائي" أو "التمييز" بينهما حسب ملاحظة لودج التي افتتحنا بها هذا المقال.

61 - ص 17.

62 - ص 14-15.